

**Sergio Corrado**

## **Dalla bottega al software. La storia tedesca e il lavoro nella scrittura artigianale di Uwe Timm**

Work (and specifically: craftsmanship) is one of the central themes of Uwe Timm's novels and essays on poetics, and plays a key role in his reconstruction of German history. Whether he describes techniques of stuffing animals and sewing furs, or writing techniques (from manual to computer), Timm's work as a whole takes the form of a transgenerational novel about work in Germany, from the 19th century up to digital procedures and new technologies. At the same time, his texts are a kind of literary laboratory in which he experiments with writing modes that are consistent with craft practices. Thus, both on the level of cultural theory and literary practice, Timm offers a critical discourse on craftwork as a transformation of materials – including narrative ones.

KEYWORDS: craftsmanship, Richard Sennett, German economic miracle, informatics, writing techniques

### **1. L'opera di Timm, un romanzo transgenerazionale del lavoro**

Nei numerosi romanzi, ma anche nei testi saggistici che compongono la sua ormai consistente opera, Timm affronta vari capitoli della storia tedesca, non solo di quella da lui vissuta in prima persona, ma anche di quella precedente, risalendo fino all'Ottocento. Si può anzi dire che la storia tedesca sia in fondo il vero oggetto della sua opera, che mostra una compattezza non comune, nonostante l'ampio spettro di contesti (e conflitti) generazionali cui Timm si dedica. Questa compattezza è a mio avviso in buona parte data dalla centralità del tema del *lavoro* (e in modo specifico: dell'*artigianato*). Materiali, processi di produzione e rapporti di potere tra i vari soggetti in essi implicati vengono ricostruiti da Timm in un contesto soprattutto novecentesco; ma il Novecento non è l'unico suo orizzonte di ricerca, visto che qualche romanzo rimanda a dinamiche lavorative e dunque sociali ottocentesche, mentre negli ultimi anni Timm

ha affrontato le trasformazioni che da un paio di decenni investono il mondo del lavoro, segnato dalla digitalizzazione e dalle nuove tecnologie. Così, in quasi mezzo secolo di scrittura Timm costruisce intorno al tema del lavoro una sorta di unico, grande *romanzo transgenerazionale tedesco*. Egli propone una lettura coerente della storia della Germania, dall'imperialismo coloniale e dal nazismo alla ricostruzione postbellica, dalla cultura giovanile e ribelle di fine anni Sessanta alle forme di vita magmatiche nella Berlino da poco riunificata (*Johannisnacht*<sup>1</sup>), fino alla crisi della *new economy* e alla 'colonizzazione' dell'ex DDR<sup>2</sup>.

Per le sue complesse implicazioni politiche e antropologiche il lavoro è da sempre uno dei grandi temi culturali, che si interseca con molti altri, dai conflitti sociali alle tematiche *gender* e postcoloniali, o ancora alle dinamiche generazionali. Negli ultimi decenni il mondo del lavoro ha vissuto profonde trasformazioni, causate da fenomeni come la drammatica contrazione dell'impiego pubblico, l'aumento vertiginoso dell'orario di lavoro, la digitalizzazione, la dislocazione delle attività produttive, la dismissione industriale, la precarizzazione, la scomparsa del piccolo commercio a causa del monopolio delle grandi catene di distribuzione, fino all'esplosione della bolla della *new economy* e alla grave crisi che ha colpito una parte rilevante dell'Europa, soprattutto mediterranea. Tutto questo ha comportato significativi cambiamenti nella cultura e nell'etica del lavoro, con forti conseguenze anche sul piano estetico, e segnatamente letterario. Su molte di queste problematiche l'opera di Timm si offre da un lato come un punto di osservazione prezioso, proprio perché tali aspetti caratteristici della postmodernità hanno radici antiche, che i suoi testi, privilegiando una prospettiva novecentesca, fanno emergere con grande nitore; e dall'altro come un laboratorio letterario in cui si sperimentano modalità di scrittura coerenti con una prassi di tipo artigianale. Sia su un piano di teoria della cultura che su quello della codificazione letteraria, dunque, in Timm si palesa tutta la consapevolezza di un discorso critico sull'etica e sull'estetica del lavoro – anche del lavoro dello scrittore.

L'opera di Timm è molto coesa, e questo discorso potrebbe essere rintracciato in tutti i suoi romanzi, nessuno escluso. Qui ci si limiterà per ovvi motivi di spazio a uno solo di essi: *Der Mann auf dem Hochrad*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> U. Timm, *Johannisnacht* [1996], dtv, München 1998, tr. it. di M. Garlli, *La notte di San Giovanni*, Le Lettere, Firenze 2007.

<sup>2</sup> In *Freitisch (Mensa gratuita)* l'ex DDR diventa rifugio contemplativo per intellettuali occidentali delusi, ma al tempo stesso terreno di applicazione per raffinati programmi software finalizzati a ottimizzare lo smaltimento dei rifiuti. U. Timm, *Freitisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2011.

<sup>3</sup> U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad* [1984], dtv, München 2002. Il romanzo non è stato ancora tradotto in italiano; le traduzioni qui presenti sono mie.

(*L'uomo sul biciclo*), ambientato tra fine Ottocento e Novecento, e dedicato al mito positivista del progresso e della tecnica. In tale cornice l'ideologia del lavoro gioca un ruolo primario, ma uno spazio non minore vi trova l'artigianato, a sua volta legato – in modo esplicito nella descrizione iniziale di uno stuzzicadenti d'argento, da cui prende le mosse la narrazione – alla scrittura, così che la complessità del tema *lavoro* emerge con particolare forza nei suoi vari significati. Si farà però riferimento anche ad altri testi, di tipo sia autobiografico che teorico, e in conclusione a un romanzo del 2013, *Vogelweide*, che verrà messo a confronto con le teorie sul lavoro di Richard Sennett.

## 2. L'apprendistato da pellicciaio e le suture del testo

Del tema del lavoro, e in particolare del lavoro artigianale, in Timm mi sono occupato già altrove<sup>4</sup>. C'è del resto un risvolto biografico che può motivare l'indagine sul rapporto tra lavoro e scrittura nei suoi romanzi. Hans Timm, il padre di Uwe, subito dopo la guerra aveva messo su un laboratorio di pellicceria, con confezione e vendita di capi prodotti su misura. La storia di questa impresa, i cui inizi hanno qualcosa di mitologico – era nata in un momento di grande caos e di emergenza, nell'immediato secondo dopoguerra, all'epoca del mercato nero –, viene ricostruita da Timm in un testo del 2007, *Mythos (Mito)*, centrato sul mito della *Stunde Null* e sulla sua continua rielaborazione nell'ambito dei discorsi familiari<sup>5</sup>. Nel 1945, in un'Amburgo in buona parte rasa al suolo dai bombardamenti, di ritorno dalla prigionia suo padre si inventa letteralmente dal nulla, partendo da una macchina da cucire trovata tra le macerie, questa piccola attività artigianale, che poi fiorirà negli anni successivi, assicurando un certo benessere alla famiglia. Le signore dell'Amburgo più ricche si affidavano al gusto di suo padre, e alla tecnica che aveva saputo affina-

<sup>4</sup> S. Corrado, *Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom*, in "arcadia" 46 (2), 2011, pp. 454-466, e S. Corrado, *Die Erarbeitung des Anderen. Handwerk und Medien in Uwe Timms Morenga*, in „LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik" 43 (170), 2013, pp. 95-122.

<sup>5</sup> Con *Stunde Null* ("ora zero") si intende il cosiddetto 'nuovo inizio' della storia tedesca dalle macerie della Seconda Guerra mondiale. Nella storia della macchina da cucire trovata tra le macerie, e della florida attività che ne scaturì, Timm riconosce il mito fondativo della sua famiglia, sempre narrato e rinarrato, come tutti i miti, con la funzione di saldare un'identità e di aprire un'orizzonte di speranza; insieme a tutti gli altri miti delle singole famiglie, esso rientra in una mitologia comune: "Dieser persönliche Gründungsmythos leitet sich ab vom Mythos der Stunde null" (U. Timm, *Mythos*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 13-26, cit. p. 16; "Questo personale mito fondativo deriva dal mito dell'ora zero"; trad. mia).

re in breve tempo, mentre la pelliccia diventava rapidamente uno status symbol della nuova agiatezza borghese. Ma nel momento in cui questo tipo di economia improvvisata, anarchica e creativa dovette lasciare il passo all'economia pianificata della produzione in serie, che comportò la nascita dei grandi magazzini e delle catene di negozi, i costi divennero insostenibili – il piccolo esercizio familiare finì nei debiti, e Hans Timm nell'alcool. Così, il giovanissimo Timm, caricato di una responsabilità molto forte verso la famiglia, lascia la scuola e prende un diploma da pellicciaio, imparando il mestiere che il padre, impedito in questo anche da un pernicioso snobismo, non aveva mai davvero imparato. Con la sua acquisita perizia artigianale, Uwe riesce a far ripartire il negozio dopo la morte del padre, e a ripianare i debiti, prima di abbandonare l'attività e di riprendere gli studi lasciati in sospeso. Una volta recuperato il diploma di maturità, si laurea e infine si addottora in filosofia a Parigi, per poi dedicarsi esclusivamente alla scrittura.

Di questi sviluppi relativi alla propria formazione, e del passaggio dal lavoro artigianale a quello intellettuale, Timm parla diffusamente in *Der Freund und der Fremde*<sup>6</sup>, il libro dedicato alla sua amicizia, all'inizio degli anni Sessanta, con Benno Ohnesorg, il ragazzo che verrà poi ucciso a sangue freddo da un poliziotto durante i disordini scoppiati in occasione della visita dello scià di Persia a Berlino nel 1967. Questa amicizia giovanile fiorisce a Braunschweig, nel collegio che accoglieva quei ragazzi i quali, avendo frequentato istituti tecnici o professionali, volevano conseguire la maturità liceale per accedere all'università. Timm vi entra come pellicciaio, Ohnesorg come vetrinista decoratore, ma entrambi iniziano a scrivere, poesie, piccole prose che si leggono a vicenda, e questo cementa la loro intimità. Del resto, come scrive Timm, si trattava in entrambi i casi di attività artigianali che avevano a che fare con l'estetica<sup>7</sup>.

La prima parte del libro è dedicata all'apprendistato come pellicciaio<sup>8</sup>, ed è interessante vedere come Timm lo rievochi in parallelo a un altro apprendistato, cui si dedicava contemporaneamente, in modo

<sup>6</sup> U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005, tr. it. di M. Carbonaro, *L'amico e lo straniero*, Einaudi, Torino 2007.

<sup>7</sup> "Erst jetzt [...] fällt mir auf, was doch offenbar ist, daß unsere erlernten Berufe aufeinander bezogen waren, beide hatten mit Ästhetik zu tun, einer sehr zweckgebundenen, der Herstellung und Ausstellung des schönen, wechselhaften Scheins, der Mode. Beide hatten wir uns von dieser Tätigkeit entfernt" (U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., p. 15; "Solo ora, [...] mi accorgo di ciò che d'altro canto è evidente, vale a dire che i nostri mestieri erano correlati, entrambi operavano nel campo dell'estetica, un'estetica finalizzata a un preciso scopo, quello di produrre ed esibire l'apparenza mutevole del bello, della moda. Tutti e due ci eravamo allontanati da quell'attività"; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 16-17).

<sup>8</sup> Su questa fase della vita di Timm vedi M. Hielscher, *Uwe Timm*, dtv, München 2007, pp. 28 ss.

spontaneo e meno professionale, ma non meno intenso: quello da scrittore. Così, in un paio di passaggi artigianato nel settore delle pellicce e scrittura vengono esplicitamente posti in collegamento. Ad esempio quando gli apprendisti più grandi chiedono al ragazzo cosa avrebbe voluto fare da grande, come immaginava il proprio futuro, scoppiando a ridere alla sua confessione di voler fare lo scrittore. Ma non tutti ridono: uno dei mastri si rivela maestro nel senso più pieno del termine, poiché colpito da quella confessione inizierà a interessarsi al ragazzo, insegnandogli i segreti del mestiere di pellicciaio, ma al tempo stesso condividendo con lui le proprie passioni letterarie e politiche. La *Divina commedia* e il taglio delle pellicce – il mastro Kruse conosceva entrambe le cose, le affrontava con la stessa serietà e in entrambe formava il giovane apprendista:

er, der einmal Italienisch gelernt hatte, um die *Divina Commedia* im Original zu lesen, [...] war ein Meister in seinem Handwerk, der wie keiner sonst die so kompliziert *ineinanderzuschneidenden* Ozelotfelle zu Mänteln verarbeiten konnte und mit einer geheimnisvollen, wie von den Alchimisten überkommenen Tinktur den Nutriamänteln einen Glanz wie Gold, ja, wie flüssiges Gold geben konnte.<sup>9</sup>

In un altro passaggio artigianato e scrittura convergono in modo ancora più significativo. Qui c'è quasi una dichiarazione programmatica circa l'attenzione ai dettagli e la precisione che occorre nella lavorazione del singolo pezzo, che ritroviamo nel modo in cui lo scrittore Timm realizza i suoi testi: continuamente aggiustando, ritoccando, riconsiderando e rifacendo quanto già detto. Si può legittimamente ipotizzare che il modello di questa procedura gli venga fornito proprio dal lavoro di pellicciaio, grazie al quale Timm ha appreso (e proprio dal mastro Kruse) una precisa attitudine:

[die] Eigenschaft, alles Wackelnde, unfreiwillig Schiefe und Krumme als derart störend zu empfinden, daß keine Anstrengung zu groß erschien, dem Gemachten [...] die erforderliche Genauigkeit zu geben, das, was im Handwerk *Fummelarbeit* genannt wird, die immer wieder neu umzustellende Zuordnung der Felle nach Ähnlichkeit in Haarlänge und Farbe, das Wiederauftrennen von Maschinennähten oder von Fellstreifen, wenn die Farbe

<sup>9</sup> U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., p. 29 (“lui che un tempo aveva studiato l'italiano per leggere la *Divina commedia* in originale, [...] era un maestro nel suo mestiere, uno che come nessun altro sapeva cucire insieme le pelli di ocelot, così difficili da combinare, e con una tintura misteriosa, quasi tramandata dagli alchimisti, riusciva a dare alle pellicce di nutria una luminosità che pareva dorata, anzi, era come oro fluido”; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 30-31).

oder die Rauche nicht stimmig war, das Neu- und Umarbeiten, *ein Vorgang der mit der Arbeit beim Schreiben vergleichbar ist – das Neu- und Umschreiben*.<sup>10</sup>

Qui Timm formula in modo esplicito l'analogia sussistente tra lavoro artigianale e scrittura. Tutti i suoi libri sono costruiti con un montaggio di pezzi, separati e uniti da righe di spazio bianco, vere e proprie suture che creano una sorta di sintassi supplementare, grazie alla quale i singoli blocchi acquistano una particolare lucentezza. Del resto, il brano appena citato non contiene soltanto una sorta di piccolo programma poetologico, ma è anche un esempio di realizzazione del programma stesso: è innegabile – in questo come in tanti altri passi – il piacere che Timm ricava dal descrivere le tecniche del lavoro artigianale, e dal ricorrere ai lessici specialistici dei diversi settori.

Le pagine di *Der Freund und der Fremde* dedicate all'apprendistato e al lavoro di pellicciaio sono bellissime, quasi un breve trattato di archeologia dell'artigianato, ma anche di sociologia, con i vari tipi umani, le loro storie, le loro narrazioni; e poi le descrizioni dei vari ambienti di lavoro, osservati e memorizzati da ragazzo attraverso uno sguardo evidentemente già attrezzato per l'estetica, e le considerazioni sui tempi di lavoro e sullo stress dovuto a competizione e concorrenza. Perché in Timm non è mai soltanto il lavoro in quanto tale, nei suoi aspetti tecnico-estetici, a essere posto al centro dell'attenzione, ma sempre anche il lavoro come fenomeno economico-sociale, che diviene così il motore della narrazione, dando l'avvio a storie, descrizioni, aneddoti, racconti di amori e passioni. Solo in quanto oggetto di un discorso transgenerazionale a più voci, e con ciò stesso intriso di significati politici, il lavoro diventa tema letterario; al tempo stesso, come si è visto, esso fornisce a Timm un modello di produzione letteraria, nel senso di una *scrittura artigianale*.

<sup>10</sup> U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, cit., pp. 30-31 (i corsivi nell'ultima frase sono miei) ("la qualità di trovare irritante tutto ciò che è approssimativo, tutto ciò che è involontariamente storto e sghembo, tanto che nessuna fatica sembra mai troppo grande per dare la necessaria precisione a quello che si fa [...] quello che nel mestiere si chiama lavoro da certosino, riordinare ogni volta le pelli secondo il colore e la lunghezza del pelo, separare i pezzi già cuciti insieme a macchina o le strisce di pelliccia se la tonalità e la sfumatura non concordano perfettamente, il continuo fare e rifare, un processo paragonabile al lavoro della scrittura: scrivere e riscrivere"; U. Timm, *L'amico e lo straniero*, cit., pp. 31-32).

### 3. Imbalsamazione e scrittura

Anche dietro l'ambientazione e la trama che Timm sceglie per il romanzo *Der Mann auf dem Hochrad* c'è un risvolto autobiografico. Da ragazzo suo padre aveva appreso da un parente di Coburgo il mestiere di imbalsamatore, che era riuscito poi a perfezionare e a esercitare a ottimi livelli, prima di decidere che quel tipo di vita, faticosa e per molti versi sgradevole, non si confaceva alle sue ambizioni. Un altro elemento autobiografico è dato dal fatto che anche il piccolo Uwe durante la guerra si era trasferito insieme alla madre presso i parenti di Coburgo, dal momento che Amburgo era troppo pericolosa, e infatti era stata violentemente bombardata.

In questo romanzo ambientato tra fine Ottocento e Novecento il lavoro è legato all'innovazione tecnologica e alla fede nel progresso, inteso in senso positivista come una condizione inarrestabile dell'epoca moderna. Protagonista della storia è Franz Schröter, il prozio dell'io narrante, dal quale quest'ultimo aveva ereditato un singolare, sottile oggetto d'argento che dà l'avvio alla narrazione – ma su questo tornerò più avanti. Con la descrizione di questo oggetto inizia il romanzo; segue il racconto di un sogno fatto dall'io narrante e ambientato al cimitero, dove viene azionato un macchinario, inventato da Schröter, che scava una fossa e vi cala la bara con la salma dello stesso Schröter – un processo pienamente automatizzato. Il macchinario viene descritto minuziosamente come appare nel sogno:

Eine kastenförmige, ganz mit Blech verkleidete, mannshohe Maschine wird auf kleinen Metallrädern zu der Stelle gefahren, wo Onkel Franz begraben werden soll. An der Schmalseite der Maschine ist eine Öffnung mit einem Klappverschluss wie bei Abfalleimern. Über die Breitseite verläuft ein schmaler Schlitz, durch den man etwas von dem inwendigen Mechanismus sehen kann. [...] Die Maschine sticht mit guillotineähnlichen Messern das Erdreich in der Größe eines Grabs ab.<sup>11</sup>

Questa descrizione è piuttosto emblematica per la scrittura di Timm: il macchinario sognato non è una presenza pretestuosa, un ausilio per ricreare un'atmosfera onirica, oppure un elemento puramente decorati-

<sup>11</sup> U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad*, cit., p. 8 (“Un macchinario a forma di cassa, completamente rivestito di lamiera, alto come una persona, viene spinto su piccole ruote di metallo fino al punto nel quale deve essere seppellito zio Franz. Sul lato minore del macchinario c'è un'apertura con un coperchio a cerniera, come quelli delle pattumiere. Lungo il lato maggiore corre una fessura sottile, attraverso la quale si può vedere qualcosa del meccanismo all'interno. [...] Il macchinario scava il terreno quanto basta per la fossa, con delle lame simili a ghigliottine”).



vo; qui si coglie chiaramente l'interesse quasi ingegneristico di Timm per un macchinario irrealista ma, almeno nella fantasia letteraria, precisamente funzionante. E per farlo funzionare come ingranaggio narrativo Timm lo descrive appunto con attenzione.

La procedura dell'autointerramento prosegue ancora per una pagina, con tutti i dettagli: la terra smossa viene raccolta in un contenitore sistemato nella macchina stessa, al cui interno trova posto anche la bara, che viene calata tramite un dispositivo a catena nella fossa appena scavata. A quel punto gli astanti gettano nella macchina, attraverso la fessura, i fiori e le corone per il defunto: "Die Maschine zerkleinert sie sogleich zu einer Lockspeise. Was für ein eigentümliches, nie gehörtes Wort, denke ich und wache über meiner eigenen Verwunderung auf"<sup>12</sup>. Proprio questo è il passaggio più interessante, perché qui si capisce che si tratta in fondo di una macchina anche linguistica, il cui prodotto finale è una parola: "Lockspeise" ("cibo esca"). La descrizione minuziosa fornisce a questo macchinario onirico-fantastico del materiale linguistico, che viene trasformato in un oggetto appartenente allo stesso sistema semiotico: una parola, osservata con stupore, così come si rigira tra le mani un oggetto di lavorazione artigianale.

Nella realtà del romanzo la figura di Franz Schröter è legata a due ambiti artigianali: quello meccanico-ciclistico (Schröter aveva importato il biciclo in Germania), e quello dell'imbalsamazione, sul quale ora mi concentrerò. Schröter è un imbalsamatore di professione, che ha una grande abilità manuale e il coraggio di sperimentare, di creare composizioni animali molto diverse da quelle solitamente offerte dall'arte imbalsamatoria tradizionale. I suoi colleghi di Coburgo danno forma a esemplari inerti, riempiti in modo grossolano di materiale vario, "Pelzwürst[e]"<sup>13</sup> immobili e senza slancio alcuno, e che solo lontanamente ricordano l'animale in vita; gli esiti del lavoro di Schröter, invece, sono davvero sorprendenti: i suoi animali sono quasi vivi, dinamici, vengono modellati nell'atto di agguantare la preda, di sbranarla, di spiccare il volo, ecc. La sua arte assottiglia la barriera tra la vita e la morte, al punto che alcuni ritengono egli abbia un rapporto segreto con il diavolo.

La descrizione del processo di imbalsamazione prende molto spazio, con passaggi alquanto articolati sulle fasi preliminari, i materiali, la scelta degli strumenti, gli esperimenti. Si tratta in sostanza di micronarrazioni in sé complete, che spesso si connettono al torso dell'azione attraverso delle annotazioni ironiche. Si parte dalla messa a punto di schizzi e disegni di animali, colti in pose plastiche e niente affatto statiche. Schröter ritrae

<sup>12</sup> Ivi, p. 9 ("Il macchinario li sminuzza immediatamente, fino a farne un cibo esca. Che parola singolare, mai sentita, penso, e per la meraviglia che provo mi sveglio").

<sup>13</sup> Ivi, p. 13 ("salsicciotti di pelliccia").



varie specie animali, e questa ricchezza di esemplari ha una funzione narrativa evidente: come spesso nei testi di Timm, le cose (in questo caso gli animali e gli strumenti per lavorarli) e le loro parti vengono rigirate e tastate e provate tra le mani artigiane, e nel frattempo vengono nominate. L'autore è l'artigiano delle parole, le produce e le adatte a quelle cose, ma spesso ne crea di nuove o ne richiama di insolite, per poi riguardarle come un oggetto unico (come poco sopra il termine "Lockspeise"). Le osserva, queste parole, le commenta, le lima e le rifinisce, e spesso le mette l'una accanto all'altra per produrre delle liste, come nel caso degli animali disegnati da Schröter: "Tauben, Sperling[e], Falken, Drosseln"; ma Timm non dispone sulla pagina soltanto sostantivi, bensì anche aggettivi o participi: "stehende, gehende, trabende, galoppierende", o ancora, riferito ai cani, "leckend, hechelnd, kauend, die Zähne fletschend"<sup>14</sup>.

Un vero e proprio lavoro di cesello linguistico lo si trova nelle pagine in cui assistiamo all'imbalsamazione del cane prediletto della duchessa, affidato dalla sua damigella di corte a Schröter, affinché venga immortalato:

[Schröter] zog [...] dem Mops das Fell ab, [...] kochte den Schädel ab, säuberte das Fell mit Arsenik, schnitzte sodann aus einem festen Stück norddeutschen Torfs den Körper, versteifte die Pfoten mit Draht, füllte die entfleischten Schädelstellen mit Gips auf, setzte [...] Glasaugen ein, bestrich den Torf mit einem mottenabweisenden Firnis, zog die Haut darüber und vernähte mit winzigen Stichen die Schnittstellen am Bauch.<sup>15</sup>

La cosa interessante di questo episodio è però soprattutto la riflessione dell'imbalsamatore sul proprio lavoro, in seguito all'esclamazione entusiastica della damigella, la quale, rabbrivendo alla vista del simulacro perfettamente riuscito del cane della duchessa, aveva esclamato: "Das ist ein Kunstwerk!" ("Questa sì che è un'opera d'arte!"). Schröter però contraddice la sua ammiratrice, perché secondo lui, che non ha mai utilizzato questo termine per definire il suo lavoro ("Arbeit"), non si tratta di arte ma di un semplice rifacimento della realtà – non di una nuova creazione, ma di una copia dell'originale. La copia del cane è certo infinitamente più durevole dell'esemplare vivente, ma si tratta del risultato di un "raddoppiamento" ("Verdoppelung") dell'animale in carne e ossa; se proprio la

<sup>14</sup> Ivi, p. 27 ("piccioni, passeri, falchi, tordi"; "fermi, in movimento, trotterellanti, in piena corsa"; "[cani] che leccano, ansimano, masticano, digrignano i denti").

<sup>15</sup> Ivi, pp. 28-29 ("[Schröter] scuoiò il carlino, [...] fece bollire il cranio, pulì il mantello con un preparato all'arsenico, poi ritagliò il corpo da un pezzo compatto di torba tedesca, roba del nord, rinforzò le zampe con fil di ferro, riempì di gesso le parti del cranio che aveva liberato dalla materia molle, inserì [...] gli occhi di vetro, passò sulla torba una vernice per tenere lontane le tarme, la ricoprì con la pelle e suturò con dei punti minuscoli sul ventre le parti dove aveva praticato le incisioni").

si vuole chiamare arte, le dice, bisogna ammettere che le resta attaccato l' "odore di carogna della caducità" ("Aasgeruch der Vergänglichkeit"<sup>16</sup>).

Come va valutato l'*understatement* dell'imbalsamatore, il suo voler negare lo statuto di arte alle proprie creazioni? Lo si può leggere, in effetti, come un *autodafé*, una rivendicazione della terrestrità del lavoro artigianale. Ponendo l'arte su un piano più elevato rispetto al lavoro, Schröter le riconosce implicitamente il potere di eliminare la caducità delle cose, rendendole eterne; mentre l'opera delle sue mani non si libera mai finitezza, materia deperibile, morte.

Tuttavia, egli intuisce che anche dietro la riproduzione della formacane permane un mistero, che non si lascia comprendere e definire; ma non è dal lavoro artigianale che ci si può attendere una risposta – semmai l'arte si giustifica proprio come l'ambito teoretico in cui è legittimo interrogarsi sul mistero e sul senso della duplicazione del reale:

Eigentlich käme es aber darauf an, das hinter dem Abbild liegende Geheimnis aufzuspüren. Und auf die Frage, welches Geheimnis er denn meine, antwortete Schröter, wenn man das einfach sagen könnte, müßte man es nicht in der Kunst suchen.<sup>17</sup>

L'arte, che nella visione di Schröter ha domestichezza con i misteri e con la creazione, può forse dare risposta alla domanda sull'essenza delle cose, mentre un lavoro artigianale come il suo si ferma alla rielaborazione della materia organica, senza ambizioni di trascenderla e di attingere alle ragioni ultime. Ma nella consapevolezza di come sia impossibile – a differenza che per l'arte – eliminare il residuo materiale (l'odore di carogna) dall'animale imbalsamato, si palesa qualcosa come la rivendicazione di un'etica artigianale, fondata su un'istanza realistica.

L'osservazione di Schröter mi sembra fornisca, allora, una buona chiave di lettura della poetica di Timm, della sua concezione della scrittura come insieme di procedure artigianali per la trasformazione della materia narrata – una materia che, nella sua concretezza storica, non si risolve mai del tutto nell'imbalsamazione testuale. Mi sembra, in altre parole, che qui si possa cogliere la ragione di quella narrabilità ipertrofica e metamorfica delle storie, che a mio parere si avverte sotto la superficie testuale dei romanzi di Timm.

In *Der Mann auf dem Hochrad* c'è una seconda scena di imbalsamazione, di un altro cane, socialmente ancora più importante: l'alano ap-

<sup>16</sup> Ivi, p. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem* ("Ma in realtà si tratterebbe di cogliere il mistero che c'è dietro la riproduzione. E alla domanda: quale mistero intendesse, Schröter rispose che se lo si potesse dire così facilmente, non lo si dovrebbe cercare nell'arte").

partenuto al duca di Coburgo e morto in circostanze misteriose, probabilmente avvelenato. Nelle pagine dedicate al capolavoro di Schröter, e che sono tra le più interessanti del romanzo, Timm dà vita a un vero e proprio ‘pezzo’ di artigianato letterario. Anche in questo caso il risultato degli sforzi di Schröter è sorprendente, perché egli riesce a restituire una vitalità, una veridicità all’animale morto, che lascia di stucco chi l’osserva. Schröter infatti crea un cortocircuito: mentre è intento alla metamorfosi dell’animato in inanimato (e qui si fermava la perizia dei suoi colleghi), al tempo stesso trasforma un prodotto dell’arte plastica in un nuovo vivente, in un alano che sembra sul punto di saltare o di agitare la coda. Queste pagine sorprendono noi lettori non meno di quanto l’alano imbalsamato sorprenda i suoi ammiratori, perché qui Timm mostra la sua bottega letteraria, dispiegando dinanzi ai nostri occhi un’intera procedura fatta di ironia, linguaggio tecnico-artigianale e lessico specialistico. E allora la “ganz erstaunlich[e] Detailtreue”<sup>18</sup> che caratterizza gli animali imbalsamati di Schröter diventa la qualità stessa dell’arte letteraria di Timm, come cercherò ora di porre in evidenza.

Schröter sviluppa una tecnica molto complessa e dispendiosa in termini di tempo, che però permette di ottenere un prodotto finale di estrema naturalezza. Se analizziamo il linguaggio utilizzato da Timm, troviamo tutta una terminologia inerente all’ambito biologico-anatomico, e un’altra di tipo tecnico: da una parte abbiamo termini come “Schädelknochen”, “Muskulatur”, “Bindegewebe”, “Rippe”, “Sehnenkerbe”, “Muskelstrang”; dall’altra “Eisengestell”, “Gips”, “Drahtgestell”, “Eisenstäb[e]”, “Maschendraht”<sup>19</sup>. Timm ci fa entrare nella bottega di questo artigiano tedesco e ci fa seguire tutte le fasi dell’imbalsamazione: la bollitura del cranio e il suo riempimento con una colata di gesso, la creazione di una figura modellata in creta e del suo calco in gesso, il montaggio del calco su una struttura di fil di ferro.

Al lettore non viene risparmiata neanche la parte esteticamente più ingrata del lavoro: l’odore nauseabondo di putrefazione, che con il passare del tempo diventa insopportabile, nonostante le grandi quantità di ghiaccio cui Schröter ricorre per ritardare questo processo. Ma la macchina narrativa di Timm è onnivora, e anche il ghiaccio non viene citato in maniera veloce e superficiale, bensì dà inizio a un altro microblocco narrativo, nel quale di nuovo si parla di trasporto di materiali, di fatica fisica, di intervento tecnico sulla materia, di utilizzo di strumenti: “Jeden Morgen hielt das Fuhrwerk der Coburger Eisfabrik vor Schröters Laden. Der

<sup>18</sup> Ivi, p. 52 (“fedeltà davvero stupefacente ai dettagli”).

<sup>19</sup> Ivi, p. 53 (“scatola cranica”, “muscolatura”, “tessuto connettivo”, “costola”, “punto di inserzione del tendine”, “fascia muscolare”; “struttura di ferro”, “gesso”, “intelaiatura di fil di ferro”, “barre di ferro”, “rete metallica”).

Fuhrmann hackte seinen Handpickel in die dampfenden Eisstangen, zog sie zur Wagenkante, nahm eine auf seinen ledernen Nackenschoner”<sup>20</sup>.

Il corpo dell’alano, ormai sul punto di decomporsi, funge da modello per l’equivalente in creta, sul quale si doveva tendere poi, tirandola via dalla carcassa, la pelle, per restituirle un volume tridimensionale (“[um] diese Flächen wieder in körperliche Formen zurückzuandeln”<sup>21</sup>).

Lottando al limite della resistenza per contrastare il disfacimento della carne, Schröter “spachtelte Tonklumpen auf das Eisengestell, knetete, kämpfte mit Wasser gegen Risse, was wiederum Tonlawinen auslöste, glättete, rundete”<sup>22</sup>. Ora, questo sforzo fisico e tecnico di Schröter, che Timm ci restituisce con un’acribia notevole, quasi con un accanimento narrativo di tipo mimetico, suggerisce un paradigma possibile della scrittura letteraria. Del resto, è lo stesso Timm a fornire un indizio in tal senso: nel chiedersi perché Schröter abbia deciso di sottoporsi, per imbalsamare il cane del duca, a un impegno così faticoso e fisicamente sgradevole, a una simile “selbstquälerische Schinderei”<sup>23</sup>, egli accenna alla poetica che sottende questo lavoro, inquadrandola nel contesto culturale e letterario del tempo. Allora, l’attenzione maniacale ai dettagli (“Detailbesessenheit”), sulla quale Schröter fa leva per ottenere un risultato così perfetto nell’imitazione della natura, si accorda perfettamente con l’estetica dell’epoca: “Es war ja auch die Zeit, in der man damit begann, ähnliches in Kunst und Literatur zu versuchen”<sup>24</sup>. Il lavoro artigianale di Schröter, che ha come obiettivo la ricostruzione il più possibile fedele e realistica di un essere animale non più in vita, trova dunque nel programma del naturalismo la sua giustificazione storica ed estetica.

#### 4. Gli strumenti dello scrittore

Se *Der Mann auf dem Hochrad*, sul quale tornerò più avanti, contiene – come del resto altri romanzi di Timm – interessanti spunti di tipo

<sup>20</sup> Ivi, pp. 53-54 (“Ogni mattina il carretto della fabbrica di ghiaccio di Coburgo si fermava davanti alla bottega di Schröter. Il carrettiere piantava il suo picconcino nelle stecche di ghiaccio fumanti, le tirava fino al bordo del pianale, ne prendeva una sulle spalle protette da un pezzo di cuoio”).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 55 (“per trasformare di nuovo queste superfici in forme corporee”).

<sup>22</sup> Ivi, p. 54 (“fissava con la spatola mucchietti di creta sulla struttura di ferro, modellava, lottava contro le crepe utilizzando dell’acqua, il che d’altro canto causava valanghe di creta, lisciava, arrotondava”).

<sup>23</sup> Ivi, p. 55 (“faticaccia, inflitta come una tortura a se stesso”; “Schinderei” però oltre che “faticaccia” significa anche “scorticatoio”, e dunque rimanda al lavoro di Schröter in modo non solo metaforico).

<sup>24</sup> *Ibidem* (“Era del resto anche l’epoca in cui si iniziava a sperimentare cose simili in arte e in letteratura”).

poetologico, una riflessione più sistematica sulla scrittura Timm la compie nelle lezioni di poetica tenute a Paderborn nell'inverno 1991-1992, raccolte poi in *Erzählen und kein Ende*<sup>25</sup> (*Raccontare e raccontare e raccontare*). Qui Timm indaga i meccanismi della narrazione, ma uno degli aspetti più interessanti del discorso riguarda gli strumenti materiali del lavoro di scrittore – cosa che non sorprende, se si pensa al sottotitolo del volume: *Versuche zu einer Ästhetik des Alltags* (*Saggi per un'estetica del quotidiano*)<sup>26</sup>. Se per un autore scrivere è una prassi giornaliera, i suoi strumenti di lavoro devono rientrare, insieme agli utensili domestici e ai vari oggetti che lo circondano, in un discorso di estetica del quotidiano.

La prima lezione, sulla quale qui mi soffermerò, ha per titolo: *Der Autor, das Schreiben, die Maschine oder Der Apfel in der Schublade*<sup>27</sup>. Timm prende le mosse dalla tipica domanda che viene posta a chi scrive: “Warum schreiben Sie?”<sup>28</sup>, non rispondendo in modo diretto, ma rievocando un episodio legato alla scuola. Dopo una visita allo Altonaer Museum, alla classe viene assegnato il compito di descriverne le sale. Il dodicenne Uwe sceglie però un unico oggetto: un'ascia di pietra (“Steinbeil”) con due fori, di cui soltanto uno era stato completato; attraverso di esso passava il fusto che consentiva di maneggiarla. Quello che l'alunno Timm scrive nel tema assegnato parte dalla percezione di un oggetto nella sua materialità, e non dalle informazioni museali o dai significati culturali mediati ai ragazzi durante la visita; egli immagina qualcuno che, chino su questa pietra già molata, la lavori faticosamente giorno per giorno con un rudimentale trapano di legno, con il quale riesce a praticare un foro perfetto, dopo aver rinunciato a completare il primo foro.

Così, il ragazzino inventa una storia che dà conto della prima perforazione, e di come poi quell'artigiano primitivo si sia reso conto della necessità di modificare la strategia lavorativa, cioè di abbandonare il foro già iniziato e di dedicarsi al nuovo foro. Timm stesso ravvisa evidentemente in questo episodio qualcosa di emblematico: l'affabulazione nasce dal bisogno di animare un'immagine concreta, e di descrivere la lavora-

<sup>25</sup> U. Timm, *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993. Il volume non è stato ancora tradotto in italiano; le traduzioni qui presenti sono mie.

<sup>26</sup> Vedi al riguardo D. Basker, “Die Wandlung des Alltags in Bedeutung”: *Social History and “die Ästhetik des Alltags”*, in Uwe Timm, ed. by D. Basker, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 82-110, e K. Bullivant, *Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 231-243.

<sup>27</sup> U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 7 (“L'autore, la scrittura, la macchina o La mela nel cassetto”).

<sup>28</sup> *Ibidem* (“Lei perché scrive?”).

zione di un oggetto – è questo che egli pone a fondamento della propria professione di scrittore<sup>29</sup>.

Qualche pagina più avanti torna su questo punto, accostando esplicitamente la scrittura, intesa come pratica concreta dello scrivere, all'artigianato:

In jedem Handwerk, in der industriellen Produktion sowieso, ist das Handwerkszeug, sind die Maschinen ganz wesentlich für die Art und Weise der Produktion und auch für die der fertigen Produkte. Auch wer über Filme spricht, über Malerei, Architektur, Musik, redet über Material und über Technik und über die äußeren Produktionsbedingungen. In der Literatur scheinen die schreibtechnischen Dinge ganz unbedeutend zu sein. Abgesehen von Flusser, habe ich keinen Literaturwissenschaftler von Schreibtischlampen reden hören oder vom Schreibtischsessel, auch nicht vom Papier, umweltfreundlichem oder gebleichtem, nicht von Federhaltern, Schreibmaschinen oder dem Laptop.<sup>30</sup>

Per il discorso che sto qui sviluppando si tratta di un passaggio importante: Timm rileva l'assenza di interesse per le tecniche della scrittura. Questa mancata considerazione fa sì che la scrittura venga vista come un atto *spirituale* e sussunta sotto la categoria della *creazione*, come se avvenisse senza corpo né materia, quasi fosse poco più che la trascrizione immediata in segni convenzionali di un pensiero puro, di un'idea, o di uno stato d'animo. È chiaro invece che l'attenzione agli aspetti materiali della produzione letteraria può liberare quest'ultima dall'ipoteca spiritualistica, sganciandola dalla concezione ancora oggi invalsa secondo cui l'arte è tanto più pura quanto più immateriale – e si sa che la letteratura è superata in questo, secondo l'estetica tradizionale, soltanto dalla musica.

Come per le arti figurative non si può tacere il ruolo che giocano materiali e attrezzi, e certamente anche per la musica non si può prescindere dalla tecnologia della riproduzione del suono, allo stesso modo nel caso della letteratura si dovrebbe indagare la funzione di tavoli, penne, carta e lampade da scrittoio; e alla domanda: "Was haben solche alltäglichen Dinge denn auch mit Dichtung zu tun?"<sup>31</sup> – la risposta di Timm è: mol-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>30</sup> Ivi, p. 19 ("In ogni lavoro artigianale, e certamente nella produzione industriale, gli arnesi, i macchinari sono assolutamente essenziali per i vari tipi di produzione, e questo vale anche per i prodotti finiti. Anche chi parla di film, di pittura, di architettura, di musica parla di materiali e di tecniche, e delle condizioni materiali di produzione. Nella letteratura le cose relative alla tecnica della scrittura sembrano essere del tutto insignificanti. A parte Flusser, non ho mai sentito uno studioso di letteratura parlare di lampade da scrivania o di sedie da scrivania, e neanche di carta, ecologica oppure sbiancata, né di portapenne, macchine da scrivere o laptop").

<sup>31</sup> *Ibidem* ("Ma cosa hanno a che fare poi con la letteratura queste cose quotidiane?").

tissimo! Per questo critica le tipiche foto degli scrittori immortalati su un prato o sulla panchina di un parco: se lui fosse un fotografo, scrive, li fotograferebbe solo al tavolo da lavoro. Gli interessano i loro scrittoi, le sedie e i leggi, sebbene questi siano diventati più rari, perché deve esserci una corrispondenza “zwischen der Anordnung der Dinge (die auch eine Unordnung sein kann) und dem Werk”<sup>32</sup>. Se il tavolo da lavoro è il luogo in cui lo scrittore tenta di dare ordine al caos, ciò avviene appunto attraverso un lavoro, quello della scrittura, che si serve di ausili tecnici.

Sottrarre alla scrittura l'aura della creazione geniale e reinstallarla nel quotidiano, nella confusione di libri, oggetti, soprammobili, piccoli strumenti come un temperamatite, che circondano chi scrive, e dunque collaborano alla produzione di un testo scritto, è per Timm un atto politico. Per questo un autore non dovrebbe essere fotografato in un giardino o mentre passeggia, perché ciò significherebbe avallare l'idea della creazione letteraria come lavoro ‘puro’, che si esaurisce nel concepire forme e idee. Si tratta invece di un lavoro con una sua fisicità: quelle forme e quelle idee, infatti, vanno poi materialmente trasferite sulla carta, magari scritte prima sotto forma di appunti, a penna o a matita, poi digitate, stampate ecc. Le foto dovrebbero dunque dare testimonianza dell'officina della scrittura, con tutti gli strumenti che vi trovano spazio e funzione.

L'idea di una scrittura come lavoro artigianale non è certo nuova, basti ricordare le riflessioni di Barthes al riguardo. In uno dei capitoli del *Grado zero della scrittura*, vale a dire *L'artigianato dello stile*, Barthes scrive che con la nascita, dopo il 1850, di un nuovo soggetto politico rivoluzionario, il proletariato, la letteratura scopre di essere l'arte della coscienza infelice della borghesia; ed è esattamente nel lavoro che la borghesia cerca la giustificazione della propria letteratura, sostituendo “al valore d'uso della scrittura un valore-lavoro”<sup>33</sup>. Così, “[q]uesto valore-lavoro sostituisce in parte il lavoro-genio”<sup>34</sup>.

Il discorso sullo “scrittore-artigiano”<sup>35</sup> viene poi approfondito nel saggio *Flaubert e la frase*<sup>36</sup>. Individuando in Flaubert il fondatore della scrittura artigianale, Barthes si concentra sul suo modo di costruire, e soprattutto di correggere, e dunque: levigare, rifinire ogni singola frase – un lavoro che costituiva la vera ossessione di Flaubert, e attraverso il quale egli cercava di mettere a punto un proprio stile. Così, Barthes entra in una vera e propria officina, quella delle correzioni, con le quali Flaubert

<sup>32</sup> Ivi, p. 21 (“tra l'ordine in cui sono disposte le cose (che può essere anche un disordine) e l'opera”).

<sup>33</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci et al., Einaudi, Torino 1982, p. 46 (tr. it. di G. Bartolucci).

<sup>34</sup> Ivi, p. 47.

<sup>35</sup> Ivi, p. 46.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 132-140 (tr. it. di R. Guidieri; tit. orig.: *Flaubert et la phrase*, 1968).



trasformava la lotta per la bella forma in una dura lotta per la *sua* forma. Non è allora una metafora se Barthes parla di “fabbricazione delle frasi”. Nella letteratura francese, scrive, con Flaubert la frase diventa qualcosa di nuovo, qualcosa come un oggetto trasportabile – la “frase di Flaubert è una *cosa*”, e “questa cosa ha una storia”. Come un prodotto artigianale, essa va lavorata, rettificata, completata; la sua storia è iscritta nel materiale di cui è composta e negli interventi che ha subito, poiché essa è “sorta dalla struttura stessa del linguaggio”<sup>37</sup>.

Questa affinità di lingua e materia, forme linguistiche e forme oggettuali, che Barthes intuisce in Flaubert, mostra in Timm un aspetto particolare, nel senso che gli oggetti che ingombrano il tavolo da lavoro dello scrittore, e segnatamente gli strumenti materiali della scrittura, possono anche assumere una funzione narrativa. La loro descrizione, infatti, avvia talvolta il flusso della narrazione, in quanto presenze quotidiane ricche di significato: queste cose fatte di carta, legno e vari altri materiali sono portatrici di una storia che vuole essere narrata, oppure stimolano una fantasia letteraria – diventano, insomma, veri e propri *media* della narrazione. In ogni caso, non si tratta dunque solo di presenze atmosferiche o estetiche: esse concorrono a dare forma e identità allo spazio di lavoro, e in tal modo influiscono sullo stile letterario stesso. Così, soltanto sul suo tavolo assolutamente sgombro e lindo, che campeggia solitario all’interno di uno spazio vuoto e bianco, Botho Strauss può secondo Timm confezionare i suoi testi caratterizzati da una estrema “sprachlich[e] Luzidität”<sup>38</sup>.

A partire da questa considerazione, Timm propone poi una breve, ma intensa riflessione sugli oggetti che ci circondano, e che sono contenitori di storie: “Diese den Dingen anhaftenden Geschichten affizieren mich”<sup>39</sup>. Queste cose sono letteralmente *segnate* nella loro materialità, hanno delle parti danneggiate, sono rotte, consumate, recano i segni del tempo trascorso sulle loro superfici (“Die gezeichneten Dinge, so will ich sie einmal nennen”<sup>40</sup>). La riflessione sfocia infine in una critica agli oggetti di produzione industriale, destinati – con le loro superfici di materiale per lo più plastico, e dunque facilmente deteriorabile e non riparabile,

<sup>37</sup> Ivi, p. 139.

<sup>38</sup> U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 22 (“lucidità linguistica”).

<sup>39</sup> Ivi, p. 24 (“Queste storie che aderiscono alle cose mi colpiscono”).

<sup>40</sup> *Ibidem* (“Le cose segnate, è così che voglio chiamarle”). Nella parte finale di *Erzählen und kein Ende* Timm riprende e sintetizza questo discorso, chiarendo in cosa consista questo essere segnato: “das gezeichnete Ding, ein Ding, das eine Bearbeitung erfahren hat oder beschädigt wurde, das also etwas von seiner Geschichte zeigt, wobei diese Geschichte immer auch ein Teil der gesellschaftlichen Geschichte ist” (Ivi, p. 116; “la cosa segnata, una cosa che è stata elaborata o danneggiata, che dunque mostra qualcosa della sua storia, laddove questa storia è sempre anche una parte della storia sociale”). Qui si comprende bene il valore di testimonianza sociale (e dunque storica) che Timm ascrive all’oggetto artigianale.

con il loro design spesso perfetto ma anonimo – a un uso e a un consumo veloci, per essere poi gettati via.

Una simile posizione di tipo *zivilisationskritisch* ricorda molto da vicino il passaggio contenuto in una celebre lettera inviata nel 1925 da Rilke a Witold von Hulewicz, il suo traduttore polacco, nella quale egli lamenta la scomparsa delle “cose vissute” (“erlebte Dinge”): queste cose, trasformate dall’esperienza di chi le ha maneggiate (o le ha abitate, riempiendole con la propria esistenza), venivano secondo Rilke sempre più sostituite dalle cose prodotte in serie<sup>41</sup>. Un discorso solo apparentemente conservatore, in realtà risultato di un’analisi molto lucida del presente, e che anticipava gli sviluppi futuri della civiltà occidentale. Una decina di anni più tardi esso riecheggerà, sebbene con esiti speculativi differenti, nell’intuizione benjaminiana della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte. E che anche quello di Timm non sia un lamento nostalgico per oggetti desueti di antiquariato, per il decoro dello studio ben arredato dello scrittore, ma una riflessione sugli strumenti della scrittura, lo dimostra la parte conclusiva della prima lezione da lui tenuta a Paderborn.

Per avviare le sue considerazioni su come il computer, sostituendo la macchina da scrivere, abbia mutato per sempre l’ambiente fisico in cui opera lo scrittore, e di conseguenza la scrittura stessa nelle sue modalità tradizionali, Timm prende le mosse da un oggetto concreto, di cui definisce la funzione narrativa per il romanzo sul quale mi sono già soffermato: *Der Mann auf dem Hochrad*. Si tratta di una sorta di stanghetta d’argento, che si può allungare fino a farla diventare uno stuzzicadenti, la cui presentazione costituisce l’incipit del romanzo:

Neben meiner Schreibmaschine liegt ein kleiner silberner Stab. Er ist fast sechs Zentimeter lang und hat den Durchmesser eines Strohhalmes. Seine Oberfläche zeigt ein fein getriebenes Rautenmuster. Das eine Ende ist offen, das andere mit einer winzigen Silberkapsel verschlossen, dazwischen, fast über die ganze Länge, zieht sich ein schmaler Schlitz, der von einem kleinen zweifach gerillten Ring abgeschlossen wird. [...] Erst wer den Ring hochschiebt, sieht den Dorn aus Schildpatt, der dann aus dem Stab fährt – ein Zahnstocher.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Lettera del 13 novembre 1925. Una traduzione italiana, facilmente reperibile e ben contestualizzata, del testo integrale della lettera si trova in R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000, pp. 644 ss.

<sup>42</sup> U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad*, cit., p. 7 (“Accanto alla mia macchina da scrivere c’è un piccola stanghetta d’argento. È lunga quasi sei centimetri e ha il diametro di una cannuccia per bere. La sua superficie mostra un motivo a losanghe, lavorato finemente a sbalzo. Un’estremità è aperta, l’altra è chiusa con una minuscola capsula d’argento, e nel mezzo, per quasi tutta la lunghezza, si estende una sottile fessura, serrata da un piccolo anello con una doppia scanalatura. [...] Solo spingendo in alto l’anello si vede l’aculeo in tartaruga uscire dalla stanghetta – uno stuzzicadenti”).

La descrizione ne valorizza non solo la bellezza, ma anche la fattura artigianale: l'io narrante non se ne serve come di un pretesto lezioso per iniziare il romanzo, ma si sofferma sul piccolo meccanismo funzionante. Lo stuzzicadenti in argento si trova così perfettamente inserito nel contesto del romanzo, insieme a molti altri utensili, strumenti di lavoro, macchinari, dal momento che tutta la vicenda, come abbiamo visto, ruota intorno alle capacità tecniche dell'imbalsamatore e inventore meccanico Franz Schröter. Come testimonianza di quel mondo ormai lontano nel tempo l'oggetto ha trovato posto sulla scrivania di chi quel mondo ora lo racconta, e se ne è servito a lungo per pulire i caratteri in rilievo della macchina da scrivere; si tratta però anche di un oggetto larico, che si carica di un significato di memoria, poiché gliel'ha lasciato in eredità proprio il prozio Franz<sup>43</sup>.

L'oggetto artigianale ha dunque un triplice valore: estetico, mnemonico-sentimentale e d'uso, legato alla scrittura, ma a questi se ne aggiunge subito un quarto. A un certo punto, infatti, la sua funzione cambia: esso diventa uno strumento della narrazione, in quanto è da questo stuzzicadenti e dalla storia che vi è collegata che si avvia la prosa di *Der Mann auf dem Hochrad*. Mentre perde la sua funzione materiale, visto che ormai l'io narrante non usa più la macchina da scrivere ma il computer, ne acquista un'altra; e l'acquista dopo una visita che gli fa sua madre, la quale nel loro colloquio ricorda appunto il prozio Franz. La stanghetta d'argento, fabbricata come stuzzicadenti, poi utilizzata per pulire il profilo dei caratteri della macchina da scrivere, si trasforma infine nel meccanismo che mette in moto la scrittura di un romanzo ("Dann wurde er Anlaß für einen Roman"<sup>44</sup>); a sua volta, il romanzo l'arricchisce di una storia che da quel momento in poi non si stacca più dalla sua superficie d'argento – una di quelle "den Dingen anhaftend[e] Geschichten" che, come abbiamo visto, "affizieren" l'autore Timm.

Ma è l'ambiente di lavoro nel suo insieme, con lo scrittoio e gli oggetti che vi sono disposti, a costituire uno spazio di trasformazione complessivo, dove ogni cosa può modificarne un'altra, dove non solo la parola scritta, ma anche la parola del racconto orale (in questo caso: della madre) può modificare il significato delle cose materiali. Ed è proprio questa l'essenza del lavoro artigianale: non solo la non serialità, l'inconfondibilità dei prodotti, ma anche l'adattabilità degli strumenti, che possono essere variamente combinati tra loro in modo creativo. In conclusione, è

<sup>43</sup> Tra i molti saggi dedicati al tema della memoria, forse il più rilevante per l'intera opera di Timm, ci limitiamo a segnalare qui Fr. Marx, "Erinnerung, sprich". *Autobiographie und Erinnerung in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen*, cit., pp. 27-35.

<sup>44</sup> U. Timm, *Erzählen und kein Ende*, cit., p. 26 ("Poi divenne spunto per un romanzo").

proprio la *trasformabilità* la caratteristica prima delle cose che possono farsi portatrici di storie, e dunque diventare *media* della narrazione.

E tuttavia, Timm non si lascia del tutto sedurre dalla malinconica materialità di simili oggetti desueti, come si nota dal suo discorso sul computer, in cui riconosce uno strumento di lavoro non solo particolarmente efficace, ma anche più divertente e piacevole delle tecniche meccaniche di scrittura. In effetti, è proprio il suo grande potenziale trasformativo nei confronti del testo digitato a rendere il computer così prezioso rispetto alla macchina da scrivere. Timm concepisce il computer come uno strumento privilegiato per una scrittura di tipo artigianale: sebbene si serva di una tecnologia avanzata, la scrittura al computer per lui non è affatto da contrapporsi alla tradizionale fisicità della scrittura, che sia a macchina o addirittura a mano. Nelle parole di Timm davvero il computer sembra, piuttosto che un dispositivo elettronico, un utensile di metallo, che azionato dal corpo di chi lo maneggia può spostare citazioni e porzioni di testo, può “etwas [...] zerstören, Teile oder Sätze auseinander[...]nehmen”<sup>45</sup>; e soprattutto può cancellare, con la semplice pressione su un tasto.

È vero, sono soprattutto i vecchi modi di cancellare parti di testo, come il frego della penna o il tipp-ex spennellato sullo stampato, o ancora le piccole strisce adesive che coprono gli errori di battitura, che Timm paragona a un lavoro eminentemente artigianale. Un lavoro, in fondo, non diverso da quello del pellicciaio, da lui a lungo praticato (come detto all’inizio) prima di iniziare a scrivere, e che pure consisteva nel tagliare, ricucire e perfezionare la pelliccia dell’animale, eliminando le parti mal riuscite – esattamente come si lavora un testo<sup>46</sup>. E tuttavia, la sua descrizione del computer non è meno attenta agli aspetti materiali della macchina: quando la si avvia, “[d]ie Schrift leuchtet auf”; e poi: “[s]ichtbar wird das schnelle Fluktuieren von Sprachpartikeln”<sup>47</sup>. Timm riflette su come il computer abbia modificato per sempre non solo i tempi, ma anche le modalità dello scrivere, dal momento che ora lo scrittore è indipendente dalla sua scrivania, avendo tutti i suoi appunti e materiali compresi nella memoria elettronica. La possibilità di trasformare velocemente e far proliferare il testo, di spostarlo e soprattutto di cancellarlo senza lasciare tracce visibili, incide sulla qualità della scrittura, rendendola un processo fluido e meno costruito, più fantasioso, almeno in prima istanza più improvvisato, il che la riavvicina alla narrazione orale:

<sup>45</sup> Ivi, p. 27 (“distruggere qualcosa, disfare parti o frasi”).

<sup>46</sup> Scrivere ha qualcosa della “Arbeit als Kürschner [...]”, bei der man durchaus ähnlich störende Stellen im Fell ausbessert” (*ibidem*; “[del] lavoro del pellicciaio [...], il quale risistema le parti della pelliccia che, in un modo del tutto simile [alle parti non ben riuscite di un testo], disturbano”).

<sup>47</sup> Ivi, p. 28 (“la scrittura si accende”; “diventa visibile il fluire veloce di particelle di lingua”).

Der Text steht dem Autor in einer anderen – auch permutierbaren – Weise zur Verfügung. Schreiben verliert etwas von der weihevollen Endgültigkeit. Das Schreiben mit dem Computer erlaubt, was man beim Klavierspielen Phantasieren nennt. Es bekommt mehr Experimentelles, die Worte kommen in Bewegung. Es nähert sich – paradoxerweise – wieder dem Erzählen.<sup>48</sup>

Così, l'impaginazione del romanzo *Kopffäger*<sup>49</sup> (*Cacciatore di teste*) fu determinata, nella versione definitiva, da un fattore casuale, come ci rivela *Erzählen und kein Ende*. I righi bianchi che separano blocchi più o meno lunghi non corrispondevano infatti a un'intenzione dell'autore o a una scelta editoriale, ma furono generati automaticamente dal computer per un errore di impostazione, non corretto poi durante il procedimento di stampa. Nacquero così quelle vere e proprie pause nella narrazione, che nei romanzi successivi Timm utilizzerà sempre di più.

## 5. Informatica e artigianato

In *Vogelweide*<sup>50</sup>, uno degli ultimi romanzi di Timm, il computer non è solo una macchina per la scrittura, ma lo strumento chiave per le strategie di ottimizzazione dei processi produttivi; conviene dunque ampliare il discorso a questo testo, che offre molti spunti di riflessione sul rapporto tra lavoro intellettuale e manuale, informatica e artigianato. Perché è vero che *Vogelweide*, romanzo malinconico e a tratti struggente, è centrato sul desiderio, l'amore e l'impossibilità di viverlo; ma a sostenere il filo della narrazione concorre non di meno il tema del lavoro, nelle sue varie sfaccettature. La figura principale, Eschenbach, lavora in un settore almeno apparentemente molto lontano dall'artigianato, in quanto è proprietario di una ditta informatica; in realtà, la sua prassi professionale contiene una notevole dose di creatività, sebbene non manuale. Il fallimento della sua ditta, dovuto a investimenti sbagliati e alla concorrenza sleale dell'ex socio, segna per sempre la vita di Eschenbach, il quale alla fine sceglie di ritirarsi su un isolotto deserto nel Mare del Nord, accettando il lavoro di custode della riserva naturale. Perfino in questa condizione, però, l'*homo faber* Eschenbach continua a rispettare precisi protocolli lavorativi.

<sup>48</sup> Ivi, p. 29 (“Il testo è a disposizione dell'autore in un altro modo – un modo anche permutabile. La scrittura perde qualcosa della sua sacrale definitività. Scrivere al computer consente quello che nel gergo pianistico si chiama improvvisare. Acquisisce qualcosa di più sperimentale, le parole si mettono in moto. Paradossalmente si avvicina di nuovo al narrare”).

<sup>49</sup> U. Timm, *Kopffäger* [1991], dtv, München 2001.

<sup>50</sup> U. Timm, *Vogelweide*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2013, tr. it. di M. Galli, *La volatilità dell'amore*, Mondadori, Milano 2015.

Ma nell'ambito del nostro discorso *Vogelweide* risulta particolarmente interessante se lo leggiamo alla luce della più feconda *teoria dell'artigianato* degli ultimi anni, quella proposta da Richard Sennett, che ha analizzato le trasformazioni del lavoro avvenute negli ultimi decenni, pubblicando nel 2008 un lungo saggio dal titolo *The Craftsman*. Qui è possibile solo accennare a questo testo voluminoso, isolando alcuni passaggi che più direttamente si riconnettono a quanto finora detto su Timm, a partire da una delle considerazioni conclusive di Sennett, sui risvolti psicologici e motivazionali legati al compimento di un lavoro:

L'orgoglio per il proprio lavoro è centrale nei mestieri tecnici, in quanto è la ricompensa per la bravura e l'impegno profusi. [...] Gli artigiani sono orgogliosi soprattutto delle abilità che maturano. Ecco perché la semplice imitazione non procura una soddisfazione durevole: la bravura deve evolvere. Il tempo lento del lavoro artigiano è una fonte di soddisfazione, perché consente alla tecnica di penetrare e di radicarsi, di diventare un'abilità personale. E la lentezza favorisce le abilità della riflessione e dell'immaginazione, impossibili sotto la pressione per ottenere risultati veloci.<sup>51</sup>

Il piacere e la soddisfazione di compiere bene il lavoro che si è scelto di compiere: è questo per Sennett il nocciolo del lavoro artigianale. Ora, lentezza dei processi di elaborazione, maturazione delle capacità operative, disposizione riflessiva, ricerca dell'originalità sono tutte caratteristiche che definiscono sia l'impegno dell'artigiano che dello scrittore – anche di quello che si serve di strumenti tecnologicamente avanzati, dal momento che queste stesse caratteristiche non sono affatto incompatibili con il lavoro informatico.

Timm infatti – come anche Sennett, e lo vedremo subito – non statuisce tanto la differenza tra lavoro artigianale manuale e lavoro intellettuale (o lavoro che utilizza tecnologie digitali); si tratterebbe di un discorso in fondo abbastanza datato, se non altro perché ormai molti dei lavori artigianali seguono almeno in parte procedure controllate da raffinati sistemi software. Piuttosto, il discrimine è tra un lavoro eseguito esclusivamente in vista del guadagno o comunque senza alcuna creatività e passione, con ritmi che non consentono un rapporto estetico, anche fisico, con l'oggetto in lavorazione, e un lavoro che invece coinvolga la totalità del soggetto, la sua perizia, le sue conoscenze, la sua fantasia. Considerata da questa prospettiva, anche la linea di demarcazione, che tradizionalmente viene tracciata in modo netto, tra arte e artigianato appare molto dubbia, come pensa Eschenbach in un passaggio di *Vogelweide*:

<sup>51</sup> R. Sennett, *L'uomo artigiano*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 279-280.

Sonderbar, dachte er [= Eschenbach], das Handwerk wird in Deutschland weit geringer geachtet als die Kunst, obwohl es doch nicht nur deren Voraussetzung, sondern damit auch ihr Bestandteil ist. Vielleicht nicht gerade bei der Auswechslung der Auspufftöpfe, was er gut beherrschte, das war nur eine Fertigkeit, eine Offenbarung hingegen, wenn durch Kenntnis, Ausdauer und kombinatorische Gabe, ein komplizierter elektronischer Fehler zu finden und zu beheben war. Das kam seiner Arbeit am Rechner nahe. Dieses Suchen nach der richtigen Lösung, nach einer eleganten Gleichung, ist von einer ganz eigenen Schönheit. Hat etwas Lustvolles: Alles geht plötzlich auf.<sup>52</sup>

Una riflessione condotta in perfetto stile *kulturwissenschaftlich*, interessante soprattutto là dove Eschenbach riflette sul lavoro informatico: non è la manualità a fare l'artigiano, bensì le modalità di lavoro e il rapporto che si instaura con ciò che viene elaborato. In tal senso, anche sviluppare raffinati programmi software implica un'abilità e una passione artigianali non diverse da quelle necessarie per piegare nel modo giusto l'argento e modellare un bracciale – come sa fare benissimo Selma, la compagna di Eschenbach.

Il passo appena riportato sembra rispecchiare una formulazione saliente del saggio di Sennett:

[...] abbiamo usato il termine "artigiano" nel senso più ampio di lavoratore tecnico; l'artigiano rappresenta in ciascuno di noi il desiderio di fare bene una cosa, concretamente, per se stessa. Gli attuali sviluppi dell'alta tecnologia rispecchiano un modello antico di lavoro tecnico [...].<sup>53</sup>

Impegnarsi con concentrazione a compiere un lavoro innanzitutto per il lavoro in sé – ridotta al minimo è questa, per Sennett, la definizione dell'artigianato. È esattamente quanto Eschenbach fa sull'isolotto, pur limitandosi a raccogliere rifiuti e dati, a spaccare la legna, a tenere in ordine il materiale raccolto per una ricerca che gli era stata commissionata prima del suo 'esilio': un'indagine sul desiderio. Perché anche se non è uno scrittore, Eschenbach svolge comunque un lavoro intellettuale, dal momento che corregge, perfeziona e trasforma testi destinati a guide tu-

<sup>52</sup> U. Timm, *Vogelweide*, cit., pp. 59-60 ("Che strano, pensava lui [= Eschenbach], in Germania l'artigianato viene apprezzato molto meno dell'arte, anche se ne è non solo la premessa ma addirittura un elemento fondamentale. Forse non proprio quando si trattava di cambiare una marmitta, cosa che lui sapeva fare bene, quella era una semplice abilità, invece individuare e risolvere un complicato errore elettronico, attraverso la conoscenza, la pazienza e il calcolo combinatorio, gli sembrava un'autentica rivelazione. Questa cosa si avvicinava un po' al suo lavoro al computer. Cercare la giusta soluzione, un'equazione elegante, ha una bellezza tutta sua. Ha qualcosa di voluttuoso: all'improvviso tutto torna"; U. Timm, *La volatilità dell'amore*, cit., p. 48).

<sup>53</sup> R. Sennett, *L'uomo artigiano*, cit., p. 143.



ristiche e libri di viaggi; e se, come si è visto, è convinto che anche trovare un'equazione elegante rientri nella perizia artigianale, ciò vale allo stesso modo per la ricerca di una soluzione stilistica valida.

Questo tratto artigianale accomuna molte delle figure dei romanzi di Timm, ad esempio lo ritroviamo in Thomas Linde, l'oratore funebre protagonista di *Rot*<sup>54</sup>. In *Von Anfang und Ende* Timm parla della particolarità di questa professione: un oratore funebre deve chiedersi come si possa raccontare una vita, quella della persona defunta, senza banalizzazioni o stereotipi – così come ogni scrittore deve chiedersi quale sia il modo più convincente per costruire le vicende dei personaggi di un testo letterario. E la risposta è: con un buon lavoro artigianale:

Wie deutet man ein gelebtes Leben in einer Sprache, die nicht glättet, keine vorgestanzten Formulierungen benutzt, nicht den Kanon der gängigen Tröstungen in Anspruch nimmt [...]? Sie merken, es geht auch um handwerkliche Probleme, die sich jedem Schriftsteller stellen.<sup>55</sup>

C'è sicuramente un'impronta politica nella concezione che Timm ha della scrittura come lavoro artigianale. Timm non è un intellettuale snob, non si lascia sedurre dall'immagine sacralizzata dello scrittore all'opera. Così, in *Erzählen und kein Ende*, dopo alcune pagine dedicate agli oggetti tradizionali e auratici che si trovano in genere sul tavolo dello scrittore, ragiona – come abbiamo visto poco sopra – sulle potenzialità del computer quale strumento per la scrittura letteraria, e in particolare del laptop, che già con la sua trasportabilità esautora il classico spazio creativo: lo studio dello scrittore. Nessuna estetica della vecchia Olivetti meccanica, insomma, nessun culto datato del genio creatore, ma la valutazione precisa dei vantaggi che il computer – una macchina al tempo delle lezioni di Paderborn ancora nuova – comporta per l'elaborazione di un testo.

Tuttavia, anche senza nostalgie novecentesche, è la sua idea del lavoro artigianale a segnare la posizione storica di Timm<sup>56</sup>, che si concentra su vicende esistenziali e tipologie generazionali poco segnate da quella che Sloterdijk definisce “Postmodernisierung des Bewußtseins”, e che

<sup>54</sup> U. Timm, *Rot* [2001], dtv, München 2003, tr. it. di M. Galli, *Rosso*, Le Lettere, Firenze 2005.

<sup>55</sup> U. Timm, *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurter Poetikvorlesung, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009, p. 59 (*Dell'inizio e della fine. Sulla leggibilità del mondo*. Lezioni francofortesi di poetica: “Come si fa a spiegare una vita vissuta utilizzando un linguaggio che non appiattisca, non si avvalga di formulazioni prestampate, non ricorra al canone delle invalse consolazioni [...]? Come potete notare, si tratta anche qui di problemi tipici del lavoro artigianale, che si pongono

<sup>a</sup> ogni scrittore”. Il libro non è stato ancora tradotto in italiano; la traduzione è mia).

<sup>56</sup> Al riguardo vedi M. Durzak, *Ein Autor der mittleren Generation*, in *Die Archäologie der Wünsche*, cit., pp. 13-25.

secondo la sua analisi ha comportato la dissoluzione della “während der ganzen Moderne dominierende Idolatrie der Arbeit”<sup>57</sup>. Come osserva Niefanger, riferendosi alla considerazione che Timm ha del potere della Storia, Timm non è uno scrittore postmoderno<sup>58</sup>. La sua concezione del lavoro, e dunque anche della scrittura, resta legata all’idea che la materia (sia essa fisica o narrativa) vada trasformata attraverso competenze e tecniche specificamente artigianali. Ed è proprio la preminenza della trasformazione, della “Umwandlung von Stoff in ein höherwertiges Produkt mittels investierter Energie”, a caratterizzare secondo Sloterdijk il lavoro in Europa, che invece negli Stati Uniti ha perso questo “alteuropäische[r] Sinn”<sup>59</sup>. Lì il lavoro è diventato qualcosa di essenzialmente diverso dall’idea di artigianato riscontrata sia in Sennett che in Timm: “Amerikanisches Arbeiten ist eine Performance, deren Bedeutung darin liegt, zu zeigen, wie das Subjekt aus der Fülle der Chancen in die Überfülle des Erfolgs fortschreitet”<sup>60</sup>.

Anche Hans Timm, come ricostruisce il figlio Uwe in *Mythos*, il testo autobiografico di cui ho parlato all’inizio, ha la sua chance, e sa coglierla con coraggio, quando tra le macerie di Amburgo trova una macchina da cucire malmessa ma ancora utilizzabile, e da lì tira su una produzione artigianale di pellicce di qualità, fondando la sua impresa. Ma tra quella chance e il successo c’è una vita di duro lavoro artigianale, spesa nel costante tentativo di migliorare le proprie capacità tecniche; un compito che il figlio si assumerà in misura ancora maggiore, tanto come pellicciaio che come scrittore. Il motore primo dell’opera di Timm, infatti, non è certo la ricerca della performance e del successo, che secondo Sloterdijk caratterizza il “lavoro americano”, ma l’impegno per la lenta elaborazione di uno stile, per la costruzione paziente dei suoi romanzi. Con la messa a punto artigianale della propria scrittura Timm si mostra per quello che è: non certo uno scrittore di tipo americano, e neanche uno postmoderno,

<sup>57</sup> P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, p. 332 (P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, a cura di G. Bonaiuti, tr. it. di S. Rodeschini, Meltemi, Roma 2006, p. 267: “post-modernizzazione della coscienza”; “idolatria del lavoro, che aveva dominato tutto il Moderno”).

<sup>58</sup> D. Niefanger, *Grenzen der Fiktionalisierung. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen*, cit., pp. 37-52, cfr. p. 39.

<sup>59</sup> P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, cit., p. 371 (“trasformazione di materie prime in prodotti di più alto valore attraverso un investimento di energie”; “significato vetero europeo”; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, cit., p. 295).

<sup>60</sup> P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, cit., p. 372 (“Il lavoro americano è una performance il cui significato consiste nel mostrare come il soggetto proceda dall’insieme delle chance verso la pienezza del successo”; P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, cit., p. 295).

ma uno scrittore moderno e tecnologicamente aggiornato – un narratore artigianale della storia tedesca novecentesca e contemporanea.

## Bibliografia

- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci et al., Einaudi, Torino 1982 (tit. orig.: *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, 1953).
- D. Basker, "Die Wandlung des Alltags in Bedeutung": *Social History and "die Ästhetik des Alltags"*, in Uwe Timm, ed. by D. Basker, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 82-110.
- K. Bullivant, *Uwe Timm und die Ästhetik des Alltags*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 231-243.
- S. Corrado, *Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom*, in "arcadia", a. XLVI, n. 2, 2011, pp. 454-466.
- S. Corrado, *Die Erarbeitung des Anderen. Handwerk und Medien in Uwe Timms Morenga*, in "LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik", a. XLIII, n. 170, 2013, pp. 95-122.
- M. Durzak, *Ein Autor der mittleren Generation*, in *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von M. Durzak, H. Steinecke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995, pp. 13-25.
- M. Hielscher, *Uwe Timm*, dtv, München 2007.
- Fr. Marx, "Erinnerung, sprich". *Autobiographie und Erinnerung in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 27-35.
- D. Niefanger, *Grenzen der Fiktionalisierung. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Uwe Timms Am Beispiel meines Bruders*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 37-52.
- R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000.
- R. Sennett, *L'uomo artigiano*, tr. it. di A. Bottini, Feltrinelli, Milano 2008 (tit. orig.: *The Craftsman*, 2008).
- P. Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, tr. it. di S. Rodeschini, *Il mondo dentro il capitale*, a cura di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2006.
- U. Timm, *Der Mann auf dem Hochrad* [1984], dtv, München 2002.
- U. Timm, *Kopffäger* [1991], dtv, München 2001.
- U. Timm, *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993.
- U. Timm, *Johannisnacht* [1996], dtv, München 1998, tr. it. di M. Galli, *La notte di San Giovanni*, Le Lettere, Firenze 2007.
- U. Timm, *Rot* [2001], dtv, München 2003, tr. it. di M. Galli, *Rosso*, Le Lettere, Firenze 2005.
- U. Timm, *Der Freund und der Fremde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2005, tr. it.

- di M. Carbonaro, *L'amico e lo straniero*, Einaudi, Torino 2007.
- U. Timm, *Mythos*, in *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*, hg. von Fr. Marx, Wallstein, Göttingen 2007, pp. 13-26.
- U. Timm, *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurter Poetikvorlesung, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009.
- U. Timm, *Freitisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2011.
- U. Timm, *Vogelweide*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2013, tr. it. di M. Galli, *La volatilità dell'amore*, Mondadori, Milano 2015.